

Растко Јаковљевић

Традиционална музика и анатомија мреже фестивала

UDK: 781.7.091/.092(497.1)“19“

304.42:329.15(497.1)

DOI: 10.2298/MUZ120229004J

Растко ЈаковљевићМузиколошки институт САНУ, Београд
ralfey@yahoo.com**ТРАДИЦИОНАЛНА МУЗИКА И АНАТОМИЈА МРЕЖЕ
ФЕСТИВАЛА ИЗМЕЂУ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КУЛТУРНЕ
ПОЛИТИКЕ И ВЕРНАКУЛАРНИХ ВРЕДНОСТИ***

Апстракт: Званична политика послератне социјалистичке Југославије углавном је била оријентисана на економију у урбаном средини, док се, како је то бивало и раније, агркултури више пажње посвећивало у руралним подручјима. Верујући да је живот у њима неопходно прочистити од „примитивизма“ и тако га поставити на виши ниво, Комунистичка партија је пак била одлучна да на неки начин оживи села – едукацијом становништва, политичком структуром, локалном организацијом и културним животом. Сматрајући да су људи у таквим срединама по инерцији били одлучни да сачувају и одрже своју локалну културу, обичаје и музику, државни апарат је морао да пронађе начин како би артикулисао неподобне друштвене активности и понашање. Фолклор и вернакуларни креативни импулси у Србији постојали су тада у виду тзв. „тврде културне форме“, која је случајно и/или с намером конвертована у „меку“ путем широко постављене мреже фестивала и других активности у Југославији. Овај значајни обрт у друштвеним активностима и самој културној пракси омогућио је „релативно лаку сепарацију извођења од свог смисла и вредности, и релативно успешну трансформацију на сваком нивоу“ (Appadurai 1996: 90).

Кључне речи: традиционална музика, фестивали, Југославија, рурална и урбана култура, културна политика

У складу са светским развојем и политичким променама, официјелне политике послератне социјалистичке Југославије биле су оријентисане на економију, већином везане за значај урбане средине, док су рурална

* Овај текст је резултат рада на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, бр. 177004, финансираног од стране Министарства за просвету и науку Републике Србије.

подручја била у већој мери фокусирана на агрикултуру, како је то било и раније. Међутим, Комунистичка партија је била одлучна да на неки начин *оживи* село, верујући у истом тренутку у идеје јаке прогресивне струје и нарочите антитезе, „анти-фолклора“ (видети Veselinović 1987), односно да је живот у таквој средини потребно „прочистити“ од „примитивизма“. Сама идеја унапређења локалних средина пре свега је подразумевала подизање свести народа на виши цивилизацијски ниво, а тицало се питања односа према образовању, политичкој уређености, локалној организацији и поспешавању квалитета културног живота. Судећи да је народ насељен у сеоским местима по својој животној инерцији био одлучан да задржи и даље негује своју локалну културну праксу, обреде, обичаје и музику, државни апарат је морао наћи начина како да артикулише такво друштвено понашање. Међутим, чини се да се идејом о реалном уздизању руралне културе такође тражио пут премошћења постојећег „јаза између интелектуалне елите и пролетеријата“ (Milin 2001: 39). У времену након Другог светског рата, фолклор и народна традиција су у Србији били и даље врло живе и јаке јавне праксе – вид „чврсте културне форме“, односно озбиљно схваћених обредно-обичајних радњи, које су услед бројних интервенција и промена, случајно и/или с намером преиначена у „меку културну форму“, како би омогућила „релативно лаку сепарацију отелотвореног извођења од смисла и вредности, и релативно успешну трансформацију на сваком нивоу“ (Appadurai 1996: 90).

У граду је ситуација наизглед била другачија. Београд, велики центар просперитетне социјалистичке федерације гранао је своје утицаје, како на локалном, тако и на глобалном плану. Покушавајући да се позиционира и балансира на две осовине светског поретка, у том се тренутку у Београду формирају прве институције, осмишљене по руском магнатском моделу сценских форми. Такав модел је подразумевао неговање фолклора у облицима сродним онима које је приказивао руски Мојсејев театар (Игорь Александрович Моисеев), са израженом сценском динамиком, чиме је спона између Истока, по питању логичности идејама комунизма и односа према фолклору, и Запада као

сублимно узвишене народне уметности, односно једине форме фолклора коју су многи народи овог културног круга и искуствено познавали, установљена. Неке од таквих институција биле су и првоформирани ансамбли народних игара и песама, првенствено три ансамбла – *Коло* (Србија), *Ладо* (Хрватска), *Танец* (Македонија), који су (према идеји!) неговали фолклор, песму, игру и музику, а самим тим представљали и најнепосреднији израз народа који их је стварао, каква је била и суштина и статус народне уметности у ФНРЈ, а затим последично и у СФРЈ. Чини се да је основна идеја режима била да се на неки начин фолклор укроти и „мумифицира“,¹ институционализује и измести на ниво који се вредновао као виши, од нивоа вештине до нивоа уметности, а на тај начин јавности понуди форма блиска идеологији и народним вредностима, односно да се оформе „професионалне културно-уметничке установе, основане да на уметнички начин интерпретирају игре и песме народа Југославије“ (Група аутора 1959: 855). Ипак, модел није био у суштини прилагодљив руралним крајевима у којима је традиционални живот био исувише отпоран на промене суштинског карактера. Тако је овај јаз између урбаних и руралних средина и прихватања опште идеје о „извлачењу села из вековне културне заосталости“ са једне стране (Димић 1988: 87), и стварања прогресивних села и мреже установа, које су имале за циљ да уздигну народне масе на виши ниво, са друге стране, евидентно искрсавао као проблем. У прилог томе наводи се следеће:

„Развој просвете и културе карактерише, поред развоја школа, проширивање мреже свих установа намењених културно-просветном уздизању најширих маса: издавачке делатности, радија и телевизије, филма, позоришта, музеја, јавних библиотека и других културно-просветних установа и организација. Мрежа културних установа је

¹ Маркирајући процес промене, Нетл (Bruno Nettl) дефинише појам „музеумизирања“ (museumising) као нарочиту презервацију одређених културних норми и феномена у својој формацији, поштујући притом дистинктивни профил који је имао и раније. Он наводи да су „поједина друштва музеумизирала своје традиције, одржавајући их у животу у изолованим институцијама“ (Nettl 1992: 382). Такође, сама идеја има, чини се, подударности са дискурзивним фигурама и метафорама тзв. „мумификације“ у филозофији М. Фукоа (Foucault), О. Бабе (Bhabha), С. де Бовоар (Beauvoir) итд.

у интензивном порасту. Постоје извесне значајније разлике према крајевима, а делом и диспропорција међу појединим културним делатностима. Тежи се да се развију оне гране, установе и културни објекти који непосредно служе потребама широких маса“ (Група аутора 1959: 808).

Међутим, народно стваралаштво, односно фолклор у селима по својим особинама и профилу није одговарао идеји „мумификације“, већ је захтевао чврсто вођење и артикулисање у јавним просторима и дискурсима, како би одговарао идеји социјалне демократије и „братства и јединства“. Новонастале институције, које су чиниле мрежу фестивала и уопште културно-уметничког садржаја, установљене су као артикулисана народна пракса, организована на другачији начин. Оне су биле под општом регулацијом АГИТПРОП-а (Одељења за агитацију и пропаганду) и КПЈ (Комунистичка партија Југославије), која је налагала неку врсту утилитарне унификације садржаја, и посебне естетике по догматским мерилима (Димић 1988: 191), односно онога „лепог“ које није било брутално народско, назадно и које је могло показати величину реда и дисциплине, чак и у погледу народне музике, о чему ће надаље бити речи. У тој мрежи значајну улогу имали су и културно-просветни савези или заједнице (акроним КПЗ), тзв. Народни одбори општина и срезова, Домови културе и Културно-уметничка друштва (КУД), али и друштвено-политичке организације које су управо на локалном нивоу достигале своје максималне капацитете у интервенцији и ликвидацији непожељне назадности на селу. Ипак постојала су и места у којима чак ни највеће у ланцу институција нису никад заживеле, па су сходно томе таква места донекле остала ван домашаја или јаког утицаја Партије, а тиме и нарочито изоловане од продора идеје идеолошки артикулисаног фолклора (Jakovljević 2012: 221).

Координирајући активностима локалних КПЗ-а и Домова културе, власти су успевале да организују локалне фестивале народних игара и народне музике тамо где су житељи села, односно сеоски музичари добили институционализовано место на којем ће практиковати сопствену културу, наравно под надзором представника локалне власти, односно Партије. Параметри које је Партија пратила тicali су се неколико значајних особина

које је институционализовани фолклор требао да поседује – број учесника, посетилаца, присутних стручњака у различитим организационим и евалуацијским телима, број страних ансамбала и туристичких капацитета саме манифестације, али и неизоставна пропаганда и издаваштво. Такође, бројне бочне активности, нпр, саветовања, семинари и изложбе, организоване су поводом одржавања фестивала и њихове све веће улоге у друштвеном животу, што је финансирано из бројних фондова за унапређење културних делатности.² Поред *Међународне смотре фолклора* у Загребу, као најзначајније манифестације у тадашњој Федерацији, постојали су и други фестивали и смотре фолклорног стваралаштва, од *Фестивала југословенског фолклора* у Коперу (Словенија), бројних сусрета аматера, фестивала културно-уметничких друштава и такмичења друштава других република које су биле у саставу СФРЈ. Оваквом структуром начињена је целокупна мрежа фестивала на свим нивоима политичке па и друштвене организације – од локалних, преко градских, среских, покрајнских, републичких, па све до савезних фестивала и такмичења. Таква идеја и посебан приступ институционализације фолклора била је присутна у готово свим земљама источне Европе, чиме је традиционална музика као народна творевина „укроћена“ и постављена на сцену, поставши више политичко питање него очекивана и жељена народна уметност. Како К. Силверман (Carol Silverman) наводи, фестивали и други релативни формати јавне друштвене праксе фолклора, у којем је музика имала посебну улогу, у суштини су осмишљени како би се неговао „статички поглед на сељачку прошлост“ (Silverman 1996: 238). Фестивали народног стваралаштва су у почетку организовани у већим местима.³ Међутим, таква концепција није нудила практична решења у смислу артикулације друштвено-културних активности у удаљеним, мањим местима. Тако је настала и врло распрострањена идеја *аматеризма* као есенције деловања Партије на локалном нивоу, односно утицаја на развијање народног стваралаштва

² Релевантни статистички и други подаци коришћени у овом раду базирају се на материјалима и прегледу Културно просветног већа Југославије, документација бр. 7, Фестивали у Југославији, Београд 1963.

³ У извештајима и грађи Културно просветног већа Југославије из 1963. године спомињу се само четири фестивала на којима је била заступљена традиционална музика и игра: *Сусрет аматера Србије* у Нишу, *Фестивал КУД-а* у Београду, *Фестивал народне музике* у Сокобањи, и *Прва труба Драгачева* (данас Сабор трубача у Драгачеву).

унутар истих. Рађање модерних урбаних средина, индустријализација и миграција људи (радне снаге) из села у градове морала је бити спровођена систематски, да би на послетку био створен и спроведен механизам локалног „самоуправљања“, путем којег су сеоске средине наизглед добиле прилику да организују и артикулишу активности унутар сопствених заједница, посебно по питањима едукације и обогаћивања културно-уметничког програма (упореди Buchanan 1996, 2006; Rice 1994, 1996).

Током 60-их и 70-их година прошлог века, живот у селима је рапидно мењан и развијан у складу са вишим политичким циљевима које је Партија артикулисала. Искуства појединих народних музичара говоре о чињеници да су мања села била нарочито изолована и да се до 70-их година народна музика одржавала у малим друштвеним круговима, односно у складу са народном праксом.⁴ Иако су бројни фестивали народног стваралаштва већ били увелико прихваћени као модел у другим, већим срединама, тек су тада народни музичари почели да се „мешају са другима“, односно да наступају на фестивалима и да представљају своју локалну културу заједно са припадницима других културних подручја Србије и других република. На подручју Републике Србије један од најзначајнијих продуката спреге локалних политика и културног наслеђа, тачније музике и игре, био је *Лесковачки сабор*, који је први пут одржан 1972. године као фестивал фолклорног стваралаштва Србије, испрва као такмичење, а затим профилисан као смотра локалних музичара и фолклорних група. Сабор је представљао друштвено артикулисано место где је негован сценски фолклор по идеји, а у пракси није био ништа друго него јавни простор где су се артикулисали снажни импулси сеоске народне музичке праксе и њихових даровитих појединаца. Лоциран на југу Србије, Лесковац је представљао својеврстан центар где су многи народни музичари из јужноморавског подручја имали прилику да прикажу своје музичке вештине и способности. Ипак, Сабор је био отворен и за учешће музичара из других крајева Србије, будући да је представљао манифестацију републичког нивоа, подсећајући по функцији на *Смотру фолклора* у Загребу, која се одржавала на државном, па и међународном нивоу. Како је већ напоменуто, читава мрежа у

⁴ Тумачење Славка Цветковића, Лебане, 3. 11. 2010. sig. DV14/2010.

институционалном смислу захтевала је присуство локалних власти, али и експерата из области народног стваралаштва, фолклора и фолклорне уметности. На почетку рада Сабора били су укључени и врсни познаваоци релевантних области, етномузиколог др Драгослав Девић и истраживач (етнокореограф), практикант и педагог народних игара Десанка Ђорђевић⁵, који су пружали неопходну интелектуалну подршку, са жељом да се на Сабору обезбеди завидни ниво квалитета извођења и установе путање развоја манифестације, а све подржано великим знањем и искуством по питању карактеристика локалне народне праксе и ситуације на терену. Са друге стране, чини се да је *Лесковачки сабор* био од важности за друштвену артикулацију и организацију, прецизније за груписање људи из неконтролисане масе и индивидуа до организованих структура фолклорних група и ансамбала, што је свакако омогућавало локалним властима да врше мониторинг преко Домова културе, КПЗ-а и институције Савеза аматера. Оваква мрежа повезаности и организације је, упркос чињеници да је сама идеја сценског фолклора била окренута ка артикулацији народне праксе од стране политичких структура, служила сврси одржавања фолклора у условима рапидног индустријског развоја и модернизације друштва, али је такође представљала додатну мотивацију за народ, чији су локални музичари, играчи, занатлије и други још увек имали велики утицај у јавној сфери живота на селу. Испоставља се да је будућност фолклора у том смислу била предодређена, да се развија споро и суптилно, имајући у виду да је најефикаснији начин контроле маса био управо јавни простор и појава локалних носилаца праксе у правој јавности, нарочито путем радија и телевизије, који су често и преносили програме фолклорних манифестација и фестивала.⁶ Народни музичари су само донекле били свесни чињенице да се „мешањем“ и другим интерференцијама могу пореметити природни односи у локалној пракси, а најпре по погледу аутентичног традиционалног репертоара.

⁵ Интервју и истраживање за потребе израде докторске дисертације начињени са проф. др Драгославом Девићем и Десанком Ђорђевић обављени су током марта и априла 2012. и овом приликом се захваљујем на великој помоћи, разумевању и бескрајно драгоценим информацијама и саветима које су ми пружили.

⁶ Иако је *Лесковачки сабор* организован од стране Савеза аматера, а програм сниман и преношен за потребе Радио Београда, једини документовани материјали, тачније звучни записи ових сабора постоје у збирци Музиколошког института САНУ.

Чињеница да су у таквом систему и поретку локални музичари били изложени многим другим стиливима музике, нарочито из удаљених крајева Србије, довела је до нужних реперкусија, односно утицаја „спољног света“ на локални ниво. Међутим, чини се да никоме од њих то није представљало проблем, судећи да је јавни репертоар конфигуриран тако да се брижљивим одабиром презентује локална пракса кроз своје најупечатљивије карактеристике извођења, репертоара, инструмената, форми музике итд., а све је то готово декларативно одређивано као народска музика. Заправо, тадашњи Сабор је употребљавао вернакуларну концептуализацију масовних народних окупљања и светковина – *сабора*, па је фестивал представљао „социјалистичку реформулацију светковина с прага века под истим именом“ (Buchanan 2006: 171), дакле употребу форми народске праксе и културног дискурса који је био искуствено познат народу.



Фотографија 1.

Поворка у Лесковцу поводом одржавања Сабора, 70-их година

Један од индикативних примера је и свирање на гајдама, некад у народу веома значајно, а данас готово непостојеће као друштвено-музичка активност. Репертоар гајди на Сабору означен је присуством одређених

мелодија и форми народне свирке, од „путничких“ импровизација, старих песама и игара до других жанрова који су били део традиционалне народне музичке праксе. Разлика извођења на Сабору се суштински односила на чињеницу да су људи били у могућности да на једном месту чују и доживе различите музичке стилове и регионалне одлике, што је у практичној појави деловало као својеврсно кондензовано музичко путовање кроз Србију. Један од истакнутих свирача на гајдама, Ивко Тошић (Мртвица)⁷ био је посебно активан на *Лесковачком сабору* и другим фестивалима у Србији током 70-их и 80-их година. Његов репертоар је потпуно био у складу са музичком традицијом места или области одакле је потекао, и сачињен углавном од форми старијег стила – импровизација, песама и игара из репертоара његовог родног места. Употребом посебних обрта и традиционалног музичког мишљења (најпре по погледу формалне организације, орнаментације и других стилских особина), засигурно се може окарактерисати као један од врских народних музичара чија је вештина уздигнута на ниво заната. Управо због таквих способности, Ивко је често учествовао и као представник фолклорних група које нису из његовог матичног места рођења и боравка, што је омогућавало тим истим групама веће шансе за победу. Тако је Ивко једне године представљао село Мртвица (општина Владичин Хан), да би следеће чинио део фолклорне групе из суседног места Цеп. Међутим, иако је то био пример безазлене микромиграције, ширење таквог поступка могло је утицати на локалне репертоаре и стилове музике. Не рачунајући бројна мешања музичара и њихове музике на Сабору, може се уочити да је овај тихи процес инициран новом реалношћу у којој се фолклор налазио. Процес широке контаминације имао је за последицу замагљивање или брисање аутентичних, регионалних и локалних музичких стилова, све до тачке када људи више не би осећали сродност према таквој пракси, а напослетку и изгубили интерес,

⁷ Према архивском материјалу Музиколошког института САНУ: Ивко Тошић, (рођ. 1910), Мртвица, *Четврти Лесковачки Сабор*, снимила Ана Матовић, 1975, тр. 286; Ивко Тошић, Мртвица, снимила Радмила Петровић, 1972, тр. 257; Ивко Тошић, Мртвица (Владичин Хан), *Осми Лесковачки Сабор*, снимила Радмила Петровић, тр. 84 (т. 4); Ивко Тошић, Мртвица, *Пети Лесковачки Сабор*, снимила Ана Матовић, 1976, тр. 288; Ивко Тошић, Мртвица-Цеп, *Трећи Лесковачки Сабор*, снимила Радмила Петровић, 1974, тр. 280; Ивко Тошић, Мртвица (Владичин Хан), *Осми Лесковачки Сабор*, 22–24. јун 1979, тр. 413.

одбацујући фолклорно стваралаштво као раније формиран и дистинктивни културни идентитет, из простог разлога што као такав више није аутентично приказивао њихову локалну културу. Оваква судбина нарочито се односила на локалне праксе које су у смислу сценског приказивања биле недовољно репрезентативне, нарочито по погледу разноликости репертоара, ограничења у стилским својствима и многим другим особинама које нису нудиле могућности и предност у односу на друге учеснике. Међутим, постојала су и другачија искуства народних музичара у односу на фестивале и друге симболе „фолклороманије“ у социјалистичкој Југославији.

Године 1973. КПЗ Србије и њихове локалне гране организовале су нову форму такмичења, фестивал окренут локалним, сеоским групама и истакнутим појединцима, назван *Сусрети села*. Сеоски музичари, пе-

вачи и играчи, као и други практиканти традиционалне културе окупљали су се у форми репрезентативних група, које су представљале њихову сеоску, локалну праксу кроз музику, игру и друге примере културе народног живота – пољопривредне радове, литерарна дела и драмске програме, изложбе и спортске активности, а све у сврху приказивања прогресивности руралне средине, односно јасног отклона према „назадној“ прошлости.⁸ Циљеви и достигнућа *Сусрета села* структурирани су како би се комодификовале



Фотографија 2.

Ивко Тошић, Мртвица (Владичин Хан),
Лесковачки сабор, 1974.

⁸ Детаљне карактеристике, функцију и анализу друштвених особина *Сусрета села* извршила је Ана Хофман у студији *Staging Socialist Femininity: Gender Politics and Folklore Performance in Serbia* (видети Листу референци).

две основне путање – културни живот, продуктивност и едукација сеоског становништва и идеологије режима и његове теденције да развија (и контролише) руралне крајеве и становништво. Најпопуларнији метод и приступ овим циљевима био је да се подстакне културна продукција и охрабри компетитивност међу локалним заједницама, заједницама и областима у Србији, у чему је музика свакако имала истакнуту улогу. Формирање локалних, општинских, среских и регионалних нивоа територијалне надлежности у систему такмичења било је од суштинског значаја зато што је у таквом систему сеоска заједница могла да обезбеди ширу популарност и значај на вишим нивоима, односно грађење потенцијала који је далеко превазилазио своје дотадашње пропагандне капацитете. У таквој мрежи локална окупљања су омогућавала место сусрета различитих села из једне административне целине (општине или шире), где је једно село било домаћин другом, да би се победник надаље такмичио на регионалном, а затим и на републичком нивоу. *Сусрети села* су такође обезбеђивали и стимулативне мере, награде које су варирале од књига до посебног простора у оквиру телевизијског програма, што је свакако привлачило пажњу и интерес локалних заједница да начине напоре и укључе се у ово такмичење (Hofman 2010: 82). У складу са претходно реченим, Д. Бјукенен сматра да је читав систем фестивала у комунистичкој и социјалистичкој идеолошкој мрежи структурисан као тријадна форма у којој се спајају аспекти политике, креативних и естетских импулса и економије.

Извођења свих уметничких организација регулисана су посредством разумљивог хијерархијског система такмичарских фестивала [...] Као што је случај са рангирањем ансамбала, такви догађаји утврдили су путање по којима ће традиција – а тако и нација – бити презентована одговарајућим узорним групама, посебним називима, наградама, позивима за концерте и турнеје, медијским могућностима, повећањем престижа и финансирања, свим средствима за достизање дистинкције у економији која држи неколико финансијских подстицаја за сваку особу. Фестивали су омогућили државним органима да боље надгледају креативност индивидуа, док су такође појачавале одређене политичке и естетске поруке. Ово се одражавало на плану тога како су фестивали категорисани, спонзорисани, структурисани и евалуирани (Buchanan 2006: 169–170).

Док је ситуација у Бугарској у многим аспектима била подударна са искуством у СФРЈ, она је у другом погледу била и другачија. Првенствено, престиж и финасирање или целокупна економска позадина никад није била мотивишућа на толиком нивоу, већ је била посве симболична. Такође, чини се да манифестације и фестивалска мрежа у Југославији нису довољно охрабривали и подстицали креативност локалне заједнице на њихову културну продуктивност, већ је у том смислу систем био немоћан да одговори на стварне потребе сеоског становништва у домену културног развоја, чиме су самим тим институционални фактори остајали неутрални и неједнаки у критеријумима вредновања.⁹ Како је популарност *Сусрета села* расла, чини се да је превасходно имала ефекта, утицаја на трансформацију општег контекста у којем су људи стварали музику, постајући тако и нуклеус промена у музици самој по себи. Поједини народни музичари сећају се да је 70-их година млађа популација нарочито била заинтересована за ове фестивале и друге манифестације, умногоме зато што су пружали одређену популарност и могућност практиковања локалног фолклора на сцени, али и због тога што је, упркос народским нормама, сценски фолклор обухватао истовремено и равноправно учешће свих генерацијских слојева у извођењу музике и игре (Jakovljević 2012: 227).

У селу Тасковић (Заплање) стотине или можда хиљаде људи окупљало се како би присуствовали такмичењу *Сусрета села*, месту на којем су разлике између старије и млађе генерације извођача биле готово непостојеће. Слободан Димитријевић – Гале,¹⁰ као један од најбољих свирача на гајдама у свом крају, привлачио је пажњу људи из села јер су веровали да ће његово учешће обезбедити добар пласман на такмичењу.

⁹ У својој студији *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: povjest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*, Naila Ceribašić подробно коментарише неке од главних аспеката евалуације фолклорних група и њиховог учинка, наводећи да су бројне групе често позиване на учешће и више пута због репрезентативног традиционалног репертоара, ангажмана приликом извођења, новина које су уводили, квалитета, националне, класне или добне припадности, политичких конотација или других друштвено-политичких ангажмана, као што су културно-уметнички или просветни рад (упореди са: Ceribašić 2003: 212).

¹⁰ Архивски материјал, Слободан Димитријевић – Гале, Тасковић (Заплање), 05. 11. 2009. sig. MD19/2009, DV10/2009.

Како је његов репертоар углавном био „старовремски“, музика коју је свирао у већини није одступала од традиције. Међутим, самим извођењем на сцени, уместо у аутентичном контексту, музика је тиме добила и другачији статус од ранијег. Извођење локалне традиционалне игре *чачак*, иако стилски и садржајно потпуно у складу са традицијом, схваћено је пре свега као форма доброг и ефектног сценског дела, која је требала да буде убедљива не само јавности него и члановима жирија. Тако је само извођење више било усмерено на комуникацију са жиријем него са публиком или играчима. Са друге стране, жири је на неки начин требало да изврши процену вештина свирања поређењем са другим изведбама на такмичењу, што је било нарочито тешко с обзиром на то да јасне пропозиције и критеријуми евалуације нису постојали. Чини се да је жири морао да се ослања више на импресију о *убедљивости* извођења него на анализу регионалне или локалне издиференцираности, стил, технику или друге аспекте који би омогућили неки ред величина у посматрању. Међутим, како је идеја такмичења и фестивала прихваћена у народу, тако су се јављале бројне друге промене које су утицале сад већ не само на контекст у оквиру којег се култура изводи већ и на саму музику као форму. Сценска репрезентација је тако највише утицала на музику у погледу њеног физичког трајања, односно нормирања расположивог времена за извођење. Игре које су раније извођене у деликатној временској организацији, прилагођене играчима и њиховим потребама, сада су биле ограничене пропозицијама и трајањем, што је наметао програм такмичења или фестивала. У кратком времену које је било на располагању сваком од учесника, извођење музике је требало да се развија без употребе екстензивних варијација, поступака динамизације формалног тока и осталих принципа обликовања народног свирања, док такви услови у аутентичном контексту никако нису постојали. Из такве условљености јавила се потреба за комодификацијом музичког израза у виду кондензованих сплетова народних игара, реализованих у укупном трајању од само неколико минута. Тако је претходно народно музичко искуство у контекстуалним оквирима прослава, ритуала и обичаја сада морало да се прилагоди и прати другачија правила, поштујући чврсте

границе врло пажљиво квантификованог програмског аранжмана. Иако је као начелна пракса прихваћена од стране народних свирача, она је истовремено била у директном конфликту са традиционалном праксом коју су људи до тада познавали, што је урушавало аутентични фолклорни израз. Коментаришући промене које су наступиле са све већим бројем фестивала, Р. Либман (Robert Leibman) осврће се на разлике између „официјалних“ и локалних музичких пракси, наглашавајући значајне промене које су наступиле у овом процесу:

Ове промене су често начињене из разлога што су сељани сматрали да једноставност њихових игара захтева додавање других спектакуларних елемената за сцену. Такве промене су биле субјект охрабривања, али и негодовања од стране жирија, сачињених од експерата који су били повезани са овим фестивалима. Тамо где је нагласак био на аутентичности, групе које су учествовале враћале су се кућама са осећајем да би требало да изводе своје игре у најдиректнијем облику. Тамо где је сложеност и спектакуларност игара подстицана без обзира на њихову аутентичност, групе су се враћале са осећајем да, како би поступиле исправно, они морају додати елементе у своје игре које су традиционално можда извођене у крајње једноставном облику (Leibman 1973: 11).

Узимајући у обзир претходно изложено, запажа се да је музички репертоар промењен следећом условном путањом – од импулса локалних заједница и индивидуа до више репрезентативног искуства музике¹¹ и музичара на саборима, фестивалима и *Сусретима села*, што Либман такође истиче. Народни свирачи су тако имали прилике да науче нове мелодије више на овим манифестацијама него у свом природном контексту и друштвеном окружењу. Међутим, утицаји су се уочавали и у другим аспектима традиционалне културе, као и у репрезентативном облику музике у новонасталим околностима. Како су бројни фестивали служили као својеврсна такмичарска арена, такве прилике су нарочито погодиле стручњацима, који су преко истих сабора и манифестација

¹¹ Томас Турино (Thomas Turino) као једну од генеративних дистинкција музике у контексту истиче поделу на тзв. партиципаторско (participatory) и презентацијско стварање музике, како би се истакла разлика у смислу активности у извођачком процесу – тамо где нема суштинске разлике између оног који ствара и публике која учествује, стварање је партиципаторско (!), док презентацијско подразумева „групу људи (уметника) који пружају музику другом (публици)“. Видети детаљније у: Turino 2008: 51.

ступали у контакт са народним музичарима, а самим тим и материјалом за сопствена истраживања. Ипак, не може се рећи да су експерти били једностраног мишљења, како о самим околностима у којима се народна музика неговала тако и у погледу критеријума на основу којих се вршила евалуација квалитета и појавности извођења. Слободан Димитријевић – Гале памти и тренутак кад је његова фолклорна група добила позив да 1987. године учествује на *Сабору народног стваралаштва у Тополи*, манифестацији која је била наследник републичког такмичења у Лесковцу. По доласку групе из овог села у Тополу, учесници су приметили разлике и у изгледу осталих учесничких група. Гале каже да су сви „изгледали лепо, имали су шљаштеће костиме који су изгледали невероватно на сцени“. Један од играча, увидевши ову значајну разлику у појави, потом је изрекао: „Погледај, Гале, какве лепоте! А погледај нас!“ Ускоро су схватили да са тако „сиромашним“ традиционалним костимима и изгледом неће бити у предности, бојећи се да ће и само извођење музике и игре пасти у сенку њиховог „неупечатљивог“ спољашњег изгледа. Како сам Гале наводи, „све што смо имали била је наша традиционална ношња, клашњене вермане, пртене кошуље, опанци које су терзије направиле за нас.“ Међутим, док су чекали на наступ, један од чланова жирија, социолог Лела Вујошевић пришла им је, како би утврдила разлог њихове бригае и очигледног разочарења. Чим је Гале објаснио разлог, она је емотивно одреаговала, обраћајући му се речима: „Али, деда, не разумеш. Ово је ваше благо!“ На такмичењу је група из села Тасковић својом музичком и играчком тачком ипак добила позитивну реакцију публике, те им је жири доделио прву награду, што их је номиновало и за учешће на једној од најважнијих манифестација у то време – *Међународној смотри фолклора* у Загребу, а што је за малу локалну заједницу свакако значило много. На овој смотри приказиване су најуспешније и брижљиво биране групе из целе Југославије, као примери „доброг фолклора“, са учешћем ансамбала из других земаља света.

У богатој мрежи фестивала у доба СФРЈ, локални музичари су организовани у групе како би се прилагодили модерним околностима у којима се њихова народна традиционална пракса постављала и не-

ретко злоупотребљавала кроз разне видове политичке и програмске интерференције, али и идеје „сценског фолклора“, формулације која већ сама по себи представља парадокс. Такође, институционализацијом такве друштвене и културне активности уведене су норме и одређена правила која су директно угрозила традиционалне особине дате народне музичке праксе, а самим тим хипертрофијом фолклора утицале и на пад интересовања за даље преношење музичке праксе традиционалним, неконвенционалним видовима трансмисије. Широко деловање медија и пропаганде је са друге стране иницирало процес рађања народних даровитих појединаца у медијском простору, оних који су све више постајали истакнути индивидуалци, а све мање преносници колективног културног наслеђа. Цео систем је напослетку проузроковао и појаву да је све више људи уживало у слушању, а све мање у извођењу музике, угроживши тиме њено постојање у друштвеним заједницама и аутентичном окружењу. Појава „меких културних форми“ у локалним срединама, попут новокомпоноване народне песме и превласти хармоникашке музике, указивала је на нове тенденције у развоју народне музичке праксе, сада препознате као „руралне носталгије“, видљиве у адаптацијама народне музике у урбаном контексту (Rasmussen 1996: 100). Свака умешаност у природне процесе у оквиру којих се традиционална музика рађала и одржавала, од традиције до утицаја политике, последично је довела и до тачке у којој се традиционална народна музика у локалним срединама и њен контекст радикално урушавају и растачу, о чему данашња ситуација најбоље сведочи.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

Appadurai A. (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis –London: University of Minnesota Press.

Bošković D. (2011) „Интелектуалци у власти: друштвени образци у formativnim godinama Druge Jugoslavije“, *Filozofija i društvo* 3: 121–135.

Buchanan D. (1996) "Wedding Musicians, Political Transition, and National Consciousness in Bulgaria", у: М. Slobin (yp.) *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Durham – London: Duke University Press, 200–230.

Buchanan D. (2006) *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition*, Chicago – London: University of Chicago Press.

Veselinović M. (1987) „Duh antifolklorа u savremenoj srpskoj muzičkoj kulturi“, у: D. Dević (yp.) *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, Beograd: FMU, 219–231.

Група аутора (1959) *Мала енциклопедија*, Општа енциклопедија, Том 2, Београд: Просвета.

О. Младеновић и сар. (yp.) (1982) *Десет Сабора народног стваралаштва СР Србије 1971–1981. Лесковац – Александровац*, Београд: Савез аматера Србије.

Dimić Lj. (1988) *Agitrop kultura: Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd: RAD.

Jakovljević R. (2012) *Marginality and Cultural Identities: Locating the Bagipe Music of Serbia*, необјављена докторска дисертација, Department of Music, University of Durham, United Kingdom.

Leibman R. H. (yp.) (1973) *Traditional Folk Songs & Dances From the Soko Banja Area*, Balkan Heritage Series, Vol. 1, LP, San Francisco: Selo Records.

Milin M. (2001) "Socialist Realism as an Enforced Renewal of Musical Nationalism", у: М. Bek и сар. (yp.) *Socialist Realism and Music, Colloquia Musicologica Brunensia*, Vol. XXXVI, Praha: Institute of Musicology – Faculty of Arts – Masaryk University Brno, 39–43.

Nettl B. (1992) "Recent Directions in Ethnomusicology", у: H. Myers (yp.) *Ethnomusicology: An Introduction*, New York – London: W. W. Norton & Company, 375–399.

Petranović B. (1988) „Direktivno-centralistički sistem rada agitpropа u oblasti ideologije, kulture i prosvete“, *Istorija Jugoslavije – Socijalistička Jugoslavija 1955–1988*, књ. III, Београд: Нолит, 120–161.

Rasmussen Lj. V. (1996) "The Southern Wind of Change: Style and the Politics of Identity in Prewar Yugoslavia", у: М. Slobin (yp.) *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Durham – London: Duke University Press, 99–116.

Rice T. (1994) *May it Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*, Chicago – London: The University of Chicago Press.

Rice T. (1996) "The Dialectic of Economics and Aesthetics in Bulgarian Music", у: М. Slobin (yp.) *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Durham – London: Duke University Press, 176–199.

Silverman C. (1996) "Music and Marginality: Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia", у: М. Slobin (yp.) *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Durham – London: Duke University Press, 231–253.

Turino T. (2008) *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago.

Фестивали у Југославији (1963), документација бр. 7, Београд: Културно просветно веће Југославије.

Hofman A. (2010) *Staging Socialist Femininity: Gender Politics and Folklore Performance in Serbia*, Leiden: Brill.

Ceribašić N. (2003) *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: povjest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

Rastko Jakovljević

TRADITIONAL MUSIC AND THE ANATOMY OF THE FESTIVAL
NETWORK BETWEEN YUGOSLAVIAN CULTURAL POLITICS AND
VERNACULAR VALUES

(Summary)

As official policies in the post-war Yugoslavia were oriented towards economy, mainly tied to towns, rural areas were focused on agriculture to a large extent, as it had been before. However, the Party was determined to revive villages, being of the opinion that life in those areas should be purified from “primitivism” so that it could be set to a higher level concerning issues of education, political structure, local organisation and cultural life. Since people in villages felt determined to maintain their local culture, customs and music, the State officials had to find ways to articulate uncanny social behaviours. At the time, folklore and vernacular creative impulse in Serbia was sustained as a “hard cultural form” that by accident or on purpose converted into “soft cultural form” through a wide range of festival activities in Yugoslavia. This significant turn permitted “relatively easy separation of embodied performance from meaning and value, and relatively successful transformation at each level” (Appadurai 1996: 90). The discussion of this paper intends to form a dialogue on the transformation of social structure and politics, which gradually led to severe changes in the areas of traditional musical practice.